



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

La orquesta como guitarra. La guitarra como orquesta. Ideas en torno a la orquestación de Manuel de Falla y Joan Manén

Autor/es

CARLOS JAVIER BLANCO RUIZ

Director/es

THOMAS LUDWIG SCHMITT

Facultad

Escuela de Máster y Doctorado de la Universidad de La Rioja

Titulación

Máster Universitario en Musicología

Departamento

CIENCIAS HUMANAS

Curso académico

2017-18



La orquesta como guitarra. La guitarra como orquesta. Ideas en torno a la orquestación de Manuel de Falla y Joan Manén, de CARLOS JAVIER BLANCO RUIZ

(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

Trabajo de Fin de Máster

La orquesta como guitarra. La guitarra como orquesta. Ideas en torno a la orquestación de Manuel de Falla y Joan Manén

Autor:

Carlos Blanco Ruiz

Tutor/es: Thomas Ludwig Schmitt

MÁSTER:

Máster en Musicología (654M)

Escuela de Máster y Doctorado



AÑO ACADÉMICO: 2017/2018

Trabajo Fin de Máster en Musicología Aplicada

La orquesta como guitarra. La guitarra como orquesta. Ideas en torno a la orquestación de Manuel de Falla y Joan Manén

Carlos Blanco Ruiz

Tutor: Thomas Ludwig Schmitt

Resumen. Abstract

El proceso de transcribir para guitarra ha sido una práctica habitual entre los guitarristas, desde el Renacimiento hasta el siglo XX. Estas músicas complementaban a las obras compuestas por los propios guitarristas, conformando el repertorio habitual de sus conciertos. En los inicios del siglo XX se crea un nuevo repertorio para guitarra, a cargo de compositores-no-guitarristas. Algunas de estas obras adquirieron una nueva perspectiva tras las orquestaciones que realizaron sus propios autores. En este estudio se analizan las orquestaciones que Manuel de Falla y Joan Manén realizaron, en las primeras décadas del siglo XX, de sus correspondientes obras originales para guitarra. Se traza el camino inverso al compositor para, a partir de la orquestación, enriquecer la obra original allí donde el autor no pudo o no supo plasmar en la guitarra sus ideas. Del trabajo de comparación de cada versión se extraen unas conclusiones que aportan nuevas perspectivas al original, con una aplicación práctica y fundamentada al estudio en su instrumento. Se trata de obtener una nueva visión sobre los materiales que conforman la composición original a la vez que se estudia el diferente proceso de orquestación de ambos autores como muestra de sus distintas técnicas e influencias.

Transcribing for guitar has been a common practice among guitarists from Renaissance to 20th Century. Those pieces were the complement to the pieces composed by guitarists themselves, shaping the common repertoire for concerts. In the beginning of the 20th Century starts up a different repertoire for guitar, created by non-guitarist-composers. Some of these pieces showed a new perspective after being orchestrated by their composers. This paper analyzes the orchestrations by Manuel de Falla and Joan Manén, after their own guitar pieces, in the first decades of 20th Century. An opposite direction from composer's way is drawn in order to enrich the original composition where he wasn't able to write his ideas in the guitar. After contrasting the different versions, some conclusions with new perspectives for the guitar playing are obtained. They try to get grounded enforcement for playing those pieces in the guitar. The aim is to get a wider outlook of the original music at the same time that orchestration processes are studied, showing the different techniques and influences in both composers.

Palabras clave. Key words

Guitarra, orquestación, adaptación, transcripción, Manuel de Falla, Joan Manén

INDICE

1. JUSTIFICACIÓN	1
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	1
3. OBJETIVOS	1
4. METODOLOGÍA.....	1
5. DEFINICIONES CONCEPTUALES.....	2
5.1. Formación instrumental. Instrumentación. Orquestación	2
5.2. Transcripción. Arreglo. Adaptación.....	3
5.3. Revisión. Reelaboración. Parodia.....	4
5.4. Color. Timbre	5
5.5. Efectismo. Efecto	6
5.6. El idiomatismo.....	6
5.7. Dinámica: intensidad y sonoridad	7
6. DESARROLLO DE LA ORQUESTACIÓN	7
7. LA CREACIÓN PARA GUITARRA SOLA DE COMPOSITORES-NO- GUITARRISTAS	9
8. LA ORQUESTACIÓN EN FALLA Y MANÉN.....	11
9. ELEMENTOS DE ANÁLISIS DE LAS OBRAS ORIGINALES Y SUS ORQUESTACIONES.....	12
9.1. Homenaje a Debussy.....	12
9.2. Propuestas prácticas para la guitarra en el <i>Homenaje</i>	16
9.3. Fantasía-Sonata	17
9.4. Propuestas prácticas para para la guitarra en Manén	20
10. CONCLUSIONES	20
11. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	22
12. ANEXOS.....	26
12.1. Anexo 1. Fuentes musicales sobre <i>Homenaje</i>	26
12.2. Anexo 2. Fuentes musicales sobre <i>Fantasía-Sonata</i>	27
12.3. Anexo 3. Instrumentaciones en las orquestaciones de Falla	28
12.4. Anexo 4. Instrumentaciones en las orquestaciones de Manén.....	29
12.5. Anexo 5. Imágenes	31
13. EJEMPLOS DE AUDIO	44

1. JUSTIFICACIÓN

Este trabajo pretende profundizar en la comprensión –de cara a su interpretación– de una obra original para guitarra mediante el análisis y cotejo con la versión orquestal realizada por su compositor. Se trata de obtener una información, a partir de fuentes primeras como son las orquestaciones de obras propias, que posibilite ampliar la visión de la obra original.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

No existen trabajos que hayan estudiado la orquestación de obras para guitarra y sólo se han localizado cuatro ejemplos de orquestaciones¹. Parece paradójico que, sin embargo, las instrumentaciones a partir de obras de otros instrumentos polifónicos como el piano sean tan abundantes, lo cual da pie a trabajar en un futuro esta situación.

3. OBJETIVOS

- Conseguir una visión más completa de una obra para guitarra a partir de las orquestaciones del propio autor.
- Identificar, a partir de la orquestación, elementos que aporten nuevas ideas con suficiente fundamentación, enriqueciendo su interpretación.
- Observar cómo las orquestaciones propias –tomando como ejemplo las de las obras para guitarra–, más allá de su propia idiosincrasia derivada de las particularidades de cada compositor e incluso del entorno o de la situación en que fueron creadas y orquestadas, aportan nuevas perspectivas.

4. METODOLOGÍA

Se plantea acometer el estudio mediante los siguientes procesos:

¹ Se han encontrado solamente cuatro obras: *Homenaje a Debussy* (Manuel de Falla, 1876-1946), *Fantasía-Sonata* (Joan Manén, 1883-1971), *Cuatro piezas breves* (Frank Martin, 1890-1974) y *Cinco Bagatelas* (William Walton, 1902-1983). De éstas, se emplearán dos (Falla y Manén) como muestra representativa para este estudio.

- Definición de términos. Desarrollo de la orquestación. La creación para guitarra sola de compositores-no-guitarristas (Parte teórica)
- Análisis de las obras originales para guitarra de Falla y Manén y de sus orquestaciones. Se incidirá en aspectos que van más allá de los evidentes como la estructura, melodías, armonías o ritmos, haciendo hincapié en los relacionados con el timbre, las texturas, la densidad o la instrumentación elegida. (Parte práctica)
- Propuesta de versiones propias para guitarra, con ejemplos audiovisuales, a partir de los aspectos novedosos localizados en la orquestación. (Parte conclusiva)

5. DEFINICIONES CONCEPTUALES

Es preciso comenzar con la definición de conceptos relacionados con la orquestación. Este contenido teórico sirve para desambiguar términos muy heterogéneos, que parecen sinónimos pero no lo son, y para concretar su uso en las descripciones dentro del apartado práctico.

5.1. Formación instrumental. Instrumentación. Orquestación

Hector Berlioz abrió su *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* de 1843 indicando que eran materias de actualidad que habían adquirido una gran importancia debido a la ampliación de las formaciones instrumentales.² Los numerosos tratados que le siguieron en el siglo XIX –y algunos precedentes– valieron para llenar un vacío y contribuyeron a que, en el siglo XX, elementos como el timbre o las posibilidades de combinaciones sonoras fueran considerados esenciales en la composición de una obra orquestal.

Por otra parte, la definición de orquestación del New Grove es: “The art of combining the sounds of a complex of instruments (an orchestra or other

² Macdonald, Hugh: *Berlioz's Orchestration Treatise. A Translation and Commentary* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), p.3.

ensemble) to form a satisfactory blend and balance”,³ explicación que no alcanza a un sentido moderno del término, como se verá más adelante.

Se podrían sintetizar estos tres términos de la siguiente manera:⁴

- Formación instrumental: indicación de los instrumentos y su número en función del carácter de las diferentes voces de la composición.
- Instrumentación: indicación de la formación instrumental de una manera consciente cuando ésta es considerada como un elemento esencial de la composición.
- Orquestación: instrumentación de una obra previamente concluida.

5.2. Transcripción. Arreglo. Adaptación

El hecho de transcribir, reduciendo para guitarra, piano o pequeño grupo de cámara una obra orquestal, fue un proceso habitual de democratización⁵ realizado con el fin de poder escuchar una música que, de otro modo, sería inaccesible para la mayoría de los oyentes. El proceso inverso, la transcripción para orquesta de una pieza existente, parte de una premisa con fines distintos. Consiste en ofrecer una nueva dimensión sonora, aunque la mayor o menor fidelidad al espíritu de la obra original determinará su inclusión en uno u otro epígrafe.

Se considera un arreglo cuando la interpretación personal de un tema musical previamente compuesto produce un ajuste sustancial de los temas, melodías y/o armonías a un estilo e instrumentación en función los “propios gustos o de las exigencias del que paga”.⁶

El concepto de adaptación implica un resultado diferente al original, ya que las instrumentaciones aportan elementos que pueden situar a las obras fuera de su contexto estético e histórico y suponen una reelaboración de materiales. También puede ser precisa la adaptación para una formación distinta de la

³ Kenneth Kreitner, et al: «Grove Music Online. Oxford Music Online» *Instrumentation and orchestration* (s.f.) <http://www.oxfordmusiconline.com.umbra1.unirioja.es/subscriber/article/grove/music/20404> (último acceso: 22 de noviembre de 2017)

⁴ Jost, Peter: *Instrumentación. Historia y transformación del sonido orquestal* (Cornellà de Llobregat: Idea Música, 2005), p.16.

⁵ Cascudo, Teresa: *El arreglo como obra musical* (Madrid: Fundación Juan March, 2010), p.4.

⁶ Lorenzo, Thomas: *El arreglo. Un puzzle de expresión musical* (Barcelona: J. M. Bosch Editor, 2005), p.153. Pese a esta definición, también puede considerarse un arreglo aunque no exista una recompensa pecuniaria.

original, como por ejemplo las realizadas, a partir de obras sinfónicas, para banda por necesidades instrumentales o con un sentido pedagógico, aunque a veces sean consideradas como un “sacrilegio”.⁷

La mayor o menor fidelidad al original hace que en transcripciones y arreglos, como por ejemplo los de Busoni sobre Bach, se pueda hablar incluso de paráfrasis –en el sentido lisztiano de del término– más que de transcripciones. También se plantea la disyuntiva de si determinados trabajos como los de Ravel consisten en una adaptación o en una transcripción. Cada caso precisaría de un estudio para situarlo en un polo (recreación) o en el otro (orquestración).⁸ Con el fin mantener el “espíritu del texto musical [...] una reorientación completa puede ser fiel al pensamiento del compositor, mientras que un [cambio en un] detalle minucioso, especialmente para provocar un efecto, puede ser desastroso”.⁹

5.3. Revisión. Reelaboración. Parodia

Se consideran aquí estos tres términos aplicados a actuaciones de los autores sobre sus propias obras. Por un lado, una revisión contiene correcciones con frecuencia menores, retoques, supresiones y adiciones de partes e instrumentos.¹⁰

La reelaboración es habitual. Encontramos ejemplos en todos los compositores. Desde Bach se pueden observar añadidos, supresiones, transportes a otras tonalidades, etc. y alcanza a trabajos de la segunda Escuela de Viena. Incluso Debussy seguía actuando habitualmente sobre sus propias orquestraciones después de haberlas publicado.¹¹ Este proceso se llega a convertir en algo habitual en la segunda mitad del siglo XX, cuando algunas obras se convierten en un *work in progress*.

La parodia es habitual en el Barroco y Clasicismo pero se extiende al siglo XX, siendo frecuente la “participación” del intérprete en la versión final de una

⁷ Goubault, Christian: *Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration. Du baroque à l'électronique* (Francia: Minerve, 2009), p.368.

⁸ Dahlhaus, Carl: «Zur Theorie der Instrumentation» *Die Musikforschung*, 38 (1985), pp.161-169.

⁹ Leibowitz citado en Goubault: *Histoire*, p.367.

¹⁰ Goubault: *Histoire*, p.372.

¹¹ Por ejemplo en el *Preludio a la siesta de un fauno* o en *Nocturnos*, a sugerencia de Ernst Ansermet. Goubault: *Histoire*, p.377-378.

manera muy activa cuando el autor no conoce la idiomática del instrumento de manera profunda. Así ocurre en la obra para guitarra de Falla con Miguel Llobet y Ángel Barrios y en la de Manén con Andrés Segovia.

5.4. Color. Timbre

La analogía del término color entre música y pintura ha sido profusamente empleada. Los ejemplos tienden a igualar el dibujo –el blanco y negro– con el apunte o el esquema musical y el color con la orquestación: “el género de orquestación de Ravel podría compararse en cierto modo a la pintura al pastel o a la aguada por su manera de diluir las masas orquestales”,¹² mientras que el proceso inverso supone una disminución cuando “la misma parte instrumental [de *Las bodas* de Stravinsky], reducida a cuatro pianos y diecisiete instrumentos de percusión, reducida al blanco y negro en lugar de la policromía orquestal, anuncia el deseo del autor de entrar por un camino de renunciaciones”.¹³

El timbre puede considerarse como la categoría central de la instrumentación y está en relación con el color –de hecho el término alemán es *Klangfarbe*, color del sonido– que podría considerarse como el matiz diferenciador del timbre. Este proceso, relacionado con la sinestesia e incluso con las “armonías de las esferas” y las “armonías de los colores” conduce a apreciaciones como las de sonidos “claros”, “oscuros”, “brillantes”, “apagados”, etc. Esta abstracción se objetiviza a partir del tratado de Hermann von Helmholtz¹⁴ mediante el estudio de la serie armónica, los tonos fundamentales y los parciales.

Una de las características de la orquestación del siglo XIX es la modificación del timbre orquestal mediante combinaciones no habituales de instrumentos. Será constante a partir de obras como la *Sinfonía fantástica* de Berlioz y se convierte en norma tras de Mahler. Un paso más será la ampliación de los registros, que conllevan nuevos timbres en instrumentos tradicionales, y el

¹² Salazar, Adolfo: *La música orquestal en el siglo XX* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998), p.40.

¹³ Salazar: *La música orquestal*, p.24.

¹⁴ Hermann von Helmholtz: *Sobre las sensaciones de tono como base fisiológica para la teoría de la música* (1863) donde establece una clasificación de los sonidos a partir de su intensidad, su altura y su timbre. Su influencia en el la música del siglo XX será enorme.

empleo del concepto schönbergiano de *Klangfarbenmelodie*, citado en su *Tratado de armonía* de 1911 y seguido por numerosos compositores del siglo XX.¹⁵ El salto siguiente se produce mediante la adición de instrumentos no habituales en la orquesta, aportando nuevas sonoridades, y con el empleo de técnicas extendidas en los tradicionales, consiguiendo una vez más ampliar el espectro. La riqueza tímbrica es una característica de la orquestación en el siglo XX, tal y como predijo Wagner.¹⁶

5.5. Efectismo. Efecto

La línea divisoria entre ambos conceptos es frecuentemente imprecisa y depende de quién la trace.¹⁷ Se entiende por efecto el recurso orquestal empleado con el fin de conseguir un resultado determinado y por lo general conlleva una idea de “eficaz” o “apropiado”, teniendo en cualquier caso un sentido positivo.¹⁸ Sin embargo el efectismo se vincula a la explotación meramente externa y tiene sentido peyorativo.

Los efectos orquestales de la época clásica se convierten, con el paso del tiempo, en la base técnica de la orquestación posterior, que a su vez añade nuevos efectos que sirven como fundamento a los siguientes orquestadores.

5.6. El idiomatismo

En la Real Academia de la Lengua Española la entrada “idiomático” está recogida como “propio y peculiar de una lengua determinada”.¹⁹ El concepto de idiomatismo está ampliamente empleado en el contexto musical y puede definirse como la adecuación de la sonoridad de la música en sí a las características técnicas, sonoras y/o expresivas propias de un instrumento o

¹⁵ Aunque ya Debussy había investigado en ello previamente cuando escribe en 1894 “Estoy trabajando en tres *Nocturnos* [...] se trata de un ensayo sobre las distintas formaciones instrumentales para conseguir un único color, como sería por ejemplo un estudio de grises en la pintura”. Debussy citado en Jost: *Instrumentación*, p.25.

¹⁶ “Nosotros los modernos necesitamos un dispositivo tan grande para expresar nuestras ideas [...] para desplegar los numerosos colores de nuestro arco iris sobre distintas paletas [...] porque nuestro ojo aprende a ver en el arcoíris cada vez más y más colores y modulaciones cada vez más finas y sutiles”. Wagner en 1893 citado por Jost: *Instrumentación*, p.122.

¹⁷ Una de las diferencias entre la escuela alemana –reticente al efectismo– y la francesa reside en el sentido más o menos aceptado o despectivo de estos dos términos.

¹⁸ Jost: *Instrumentación*, p.39.

¹⁹ «Idiomático» *Real Academia Española* (s.f.) <http://dle.rae.es> (último acceso: 30 de octubre de 2017)

familia. Éstas características han ido variando con el tiempo y en la música actual es un concepto más difícil de justificar, dado que la experimentación de los compositores habitualmente sobrepasa esos elementos distintivos.

5.7. Dinámica: intensidad y sonoridad

Cada instrumento posee una intensidad sonora –medible objetivamente– que varía según el registro y produce una impresión auditiva diferente – subjetiva– en función de la estructura de los armónicos. La sonoridad (cualidad subjetiva) y la intensidad (objetiva) no siempre van paralelas. Elementos como una tensión prolongada y el volumen general de la orquesta –por ejemplo en un pasaje en *piano* al que se le van añadiendo instrumentos que mantienen su dinámica también en *piano*– pueden producir una sonoridad muy amplia que dé sensación de más intensidad de la realmente alcanzada.

6. DESARROLLO DE LA ORQUESTACIÓN

La orquestación ha seguido un proceso de cambio paralelo al de la transformación de la orquesta, identificada como un instrumento formado por diversas familias que se conjuntan para ofrecer un resultado sonoro determinado.

No es hasta el siglo XVII cuando, a través de la práctica del bajo continuo, se comienzan a definir las instrumentaciones. Aún no lo hacen en familias, sino con una tendencia al empleo de instrumentos aislados (sonoridad escindida)²⁰. Estos son diferentes en función de cada pieza musical.

Con la progresiva desaparición del continuo se observa cómo los compositores consideran el relleno de las texturas formando *ensembles*, sin la participación del soporte del teclado y con la base de la familia de las cuerdas a cuatro voces. La denominada orquesta clásica queda definida por el desarrollo de los instrumentos de viento, la valoración creciente del timbre, la ampliación del dispositivo orquestal y el aumento del número de formaciones orquestales.

La orquesta romántica se orienta claramente hacia la consecución de un color orquestal. A ello contribuyen los numerosos efectos que se asimilan como

²⁰ Jost: *Instrumentación*, p. 26.

parte del idiomatismo del proceso orquestal y las posibilidades de la rica paleta tímbrica disponible. Se establecen las bases de lo que es considerada actualmente la orquesta moderna, más orientada al uso de los efectos y el color que la precedente orquesta clásica, centrada en el equilibrio instrumental.²¹ Los potentes metales son asumidos a partir de 1830 con naturalidad, lo cual obliga a un incremento en el número de instrumentistas, en las cuerdas y en el viento-madera, ofreciendo una intensidad y un color distinto.²² Éste es cada vez más experimental, encontrando combinaciones poco habituales hasta el momento, como las empleadas por Berlioz que, según Carl Dahlhaus, se justifican desde el punto de vista de la obtención de una sonoridad deseada.²³

La orquesta moderna puede considerarse el resultado de numerosas aportaciones, de las que Wagner es uno de sus máximos responsables. Debido a la riqueza armónica y a sus amplias posibilidades, las orquestas de Strauss y Mahler alcanzan una independencia armónica y polifónica que las alejan de los conceptos previos, más cercanos a una ampliación cuantitativa a partir de una formación camerística. Un movimiento en paralelo, con otras premisas y procedimientos, es el modelo ofrecido por Claude Debussy. Basado en la heterofonía,²⁴ consigue unas texturas profundas de gran poder evocador.

La orquesta continua en el siglo XX siendo el laboratorio de experimentación de los compositores para desarrollar colores,²⁵ timbres y efectos. Sin embargo es la adición de instrumentos –y sus técnicas extendidas– lo que aporta mayor continuidad. En sentido opuesto, a partir de la primera década del siglo XX, y

²¹ No por ello debe considerarse una formación antagónica respecto de la anterior, sino el resultado de un proceso evolutivo con bases del período previo. (Riemann citado en Rushton, Julian: «The art of orchestration» *The Cambridge Companion to the Orchestra*, de Colin Lawson (ed.) (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), p.100).

²² La orquesta romántica estándar, destinada a géneros como la sinfonía o el concierto, puede definirse con la plantilla de viento-madera a 2, 4 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, tuba, timbales y cuerda.

²³ Dahlhaus citado en Rushton: «The art of orchestration», p.102.

²⁴ Característica de músicas no-occidentales que presentan variantes ornamentadas de la misma melodía en diferentes voces y de una manera simultánea. En la orquesta de Debussy predominan: dinámicas suaves, especialmente en las cuerdas en sus registros agudos; *divisi* en las cuerdas abarcando de dos a seis voces con rítmicas paralelas y variantes simultáneas de arpeggios, arcos y pizzicatos; vientos doblados generando armonías, también con diferentes patrones y figuraciones simultáneamente; preferencia de los solos en el viento-madera; fondo orquestal armónico frente al contrapuntístico. Devoto, Mark: «The Debussy sound: colour, texture, gesture» *The Cambridge Companion to Debussy*, de Simon Trezise (ed.) (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), p.181.

²⁵ El ejemplo más claro es la tercera de las *Cinco piezas para orquesta*, Op. 16 (1909) de Schönberg, titulada *Farben* (colores) que trata la instrumentación como único proceso compositivo.

en contra de la “obesidad neowagneriana”,²⁶ se vuelven comunes las formaciones reducidas, huyendo de las orquestaciones estandarizadas, acercándose a la música de cámara y empleando profusamente los instrumentos de percusión, los de otras culturas o los vinculados con el jazz.

La orquesta de principios del siglo XXI es una orquesta manejada por los compositores funcionalmente, integrando por ejemplo la electrónica en el conjunto acústico con naturalidad. Participan de una visión en la que la orquestación en sí es una parte esencial de ese resultado sonoro, más allá de la vaga definición del New Grove.

7. LA CREACIÓN PARA GUITARRA SOLA DE COMPOSITORES-NO-GUITARRISTAS

El inicio del siglo XX supuso para la guitarra un momento crucial en su historia. Pasó de ser un instrumento relegado a populismos y en general con un fuerte componente *amateur*, a ser considerado en pocas décadas como un instrumento capaz de llenar las mayores salas de conciertos con aficionados ávidos de sus músicas. Y son estas músicas para guitarra las que vivieron un proceso evolutivo mayor. Los repertorios crecen por las aportaciones de compositores-no-guitarristas a un nuevo repertorio para el instrumento de seis cuerdas.

Berlioz consideraba “casi imposible escribir bien para la guitarra a menos que uno mismo sea intérprete de ella [...] y [los compositores] escriben cosas de innecesaria dificultad sin sonoridad ni efecto”.²⁷ Sin embargo, los compositores de principios del siglo XX afrontan el reto, desde distintos enfoques, pero con una perspectiva común. Fue Andrés Segovia (1893–1987) el adalid de esta renovación²⁸ pese a que otros muchos guitarristas ayudaron al proceso, apoyando o incluso asesorando técnicamente a estos creadores interesados en el instrumento. En su gira de 1920 por Latinoamérica Segovia

²⁶ Goubault: *Histoire*, p.249.

²⁷ Berlioz citado en Macdonald, Hugh: *Berlioz's Orchestration Treatise. A Translation and Commentary* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), p.80.

²⁸ “Exhortando a los músicos [compositores] a escribir sin temor”. Gilardino, Angelo: «Andrés Segovia y el repertorio de la guitarra en el siglo XX» *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, nº 1 (octubre 2008), p.59.

diseña su repertorio con la música habitual en los guitarristas del momento²⁹ y es a partir de 1921 cuando comienza la inclusión de obras de los compositores-no-guitarristas con los que más sintonizó en su larga carrera: Federico Moreno-Torroba, Manuel M. Ponce, Joaquín Turina, Mario Castelnuovo-Tedesco o Alexandre Tansman como figuras más representativas e influyentes en su nuevo repertorio.³⁰

Dentro de los pioneros encontramos a Manuel de Falla, autor de la obra para guitarra “más emblemática de ese periodo: el *Homenaje a Debussy*”.³¹ Sin embargo, la obra se crea partir de su estrecha relación con Miguel Llobet, no con Segovia. Falla consideró a la guitarra, a diferencia de otros compositores precedentes, como un instrumento “serio”.³² La composición se produce en agosto de 1920 en Granada, lugar recomendado por su amigo, el guitarrista y dinamizador cultural Ángel Barrios.³³ El 8 de septiembre realiza la versión para piano,³⁴ en la que “supo transformar adecuadamente la composición, a fin de que consiguiera con el piano los mismos efectos que pretendía con la versión original”.³⁵ Finalmente escribe la orquestación en 1939 para ser incluida en su suite *Homenajes*³⁶ con el título de *II. á Cl. Debussy (Elegia [sic] de la guitarra)* y fue publicada en Milán en 1953 por Ricordi.³⁷

Por su parte, el prolífico Joan Manén, violinista, compositor y director de orquesta, inicia su relación con la guitarra cuando a finales del siglo XIX comparte escenarios con el guitarrista Francisco Tárrega. Posteriormente se

²⁹ “Obras de Sor y de Tárrega; composiciones de Bach, de autores clásicos, de Malats y de Albéniz, transcritas también por Tárrega y [...] transcripciones de música de Granados y las armonizaciones de canciones catalanas llevadas a cabo por [Llobet]”. Todo ello hasta completar los ocho programas diferentes que se le solicitaron para la gira. Gimeno García, Julio: «Andrés Segovia y la Danza Castellana de Federico Moreno Torroba» *Revista Cronopio, ideas libres y diversas - Edición 74* (13 de octubre de 2013) <http://www.revistacronopio.com/?p=11437> (último acceso: 27 de noviembre de 2017)

³⁰ Unas obras dentro de lo que Gilardino llama “lirismo” frente a otro repertorio “tenebrista” en el cual incluye al *Homenaje* y que Segovia no cultivó apenas. Gilardino: «Andrés Segovia y el repertorio», p.60.

³¹ Gimeno: «Andrés Segovia y la Danza Castellana», 2013.

³² Trend, J. B.: «Falla in "Arabia"» *Music & Letters* (Oxford University Press) 3, nº 2 (Abril 1922), p.135.

³³ Ramos Jiménez, Ismael: *Ángel Barrios y Granada. La estela de una época* (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2015), p.119.

³⁴ Díaz-Jerez, Gustavo: *Manuel de Falla (1876-1946). Obras para piano (libreto del CD)* de Manuel de Falla (2009), p.8.

³⁵ López-Caló, José: «7. Falla y el piano (I)» *Manuel de Falla a través de su música (1876-1946)*, de López-Caló, José y Villanueva, Carlos (ed.) (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1996), p.151.

³⁶ La primera audición de esta suite tuvo lugar en el Teatro Colón de Buenos Aires el 18 de noviembre de 1939 bajo la batuta del propio Falla.

³⁷ Véase el Anexo 1 para conocer las fuentes estudiadas.

vincula a la figura de Andrés Segovia, siendo el encuentro en 1928 en Buenos Aires el determinante para la creación de la *Fantasía-Sonata*, que se produce en 1929.³⁸ Ese mismo año es estudiada por Segovia, quien realiza una versión de cara a su edición de 1930.³⁹ La obra fue orquestada por el propio Manén en 1935 y publicada por Max Eschig en 1937 bajo el nombre de *Divertimento* Op. A-32.

Disponemos por lo tanto de dos obras compuestas en la década de los años veinte del pasado siglo que participaron de ese redescubrimiento de la guitarra. Ambas obras presentan elementos propios del instrumento y coinciden en el hecho de que fue precisa la colaboración de un guitarrista para hacerlas “tocables”. Existe sin embargo un planteamiento estructural diferente frente a la composición: Falla trabaja sobre motivos que evolucionan orgánicamente alrededor de una estructura de lied A-B-A’, mientras Manén es deudor del modelo formal de la *Sonata en Si menor* de Franz Liszt, que a su vez es continuadora de algunas de las últimas obras de Beethoven.

8. LA ORQUESTACIÓN EN FALLA Y MANÉN

Para estudiar las orquestaciones objeto de este trabajo se deben evitar las habituales valoraciones aplicadas conforme a los juicios estéticos del siglo XIX. Es decir, es preciso situar ambos trabajos en su momento histórico y considerar sus influencias e intereses estéticos particulares.

Entre el final del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX se mantienen dos tendencias paralelas y exclusivas dentro de la tradición austro-húngara: Gustav Mahler representa al sinfonismo y Richard Strauss al poema sinfónico. En un ámbito diferente aparece el trabajo y la figura de Claude Debussy. Dado que Falla estudió con éste y Manén manifestó su gran influencia por la obra de su mentor Strauss, algunos de los procedimientos orquestales se reflejan de unos en otros.

Falla bebe directamente de la orquesta de Debussy, quien en *Imágenes*⁴⁰ (1906-12) “sintió la íntima necesidad de llevar a la orquesta sus sensaciones

³⁸ Compuesta “Por y para mi amigo Andrés Segovia” tal y como indica la partitura manuscrita.

³⁹ López, Ángel Jesús: *Manén, Segovia y la Fantasía-sonata Op. A-22 (Proyecto final del Màster d'Estudis Avançats en Interpretació)* (Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya, 2015)

⁴⁰ Originales para piano de 1905-06.

armónicas, *confirmando* pero no *traduciendo* el color armónico propio del piano por el de los instrumentos”.⁴¹ La orquestación de Falla sigue esta línea, respetando tesituras, sonoridades y ambientes de la guitarra pese al despliegue orquestal. Aunque la obra para guitarra es de 1920, la orquestación es el resultado de un Falla experimentado, ya que se realizó en 1939. Esta descripción contiene las claves que definen su trabajo con la orquesta:

Manuel de Falla es el músico que se acerca más a Debussy y al impresionismo francés, pero con un vigor, aspereza y nitidez característicos [...] *La Danza ritual del fuego* constituye un modelo de esta orquestación extremadamente precisa y refinada [...] Encontramos los mismos efectos, encantos y la misma orquestación impresionista en *Noches en los jardines de España* (1915). [...] La sonoridad del *ensemble* [en *El retablo de maese Pedro* (1923)] es sintomática del arte orquestal de Falla maduro, con sus dinámicas contrastadas, sus aristas y sus refinamientos.⁴²

Manén es considerado como un compositor “intuitivo” según Blanch.⁴³ Sus primeros años creativos se basan en los conocimientos musicales adquiridos por la interpretación y escucha de literatura musical mientras giraba por el mundo como violinista. Fue un perfeccionista que, mediante la crítica personal, consiguió evolucionar y hacer madurar su lenguaje. Es un compositor original, con una forma de expresión propia que no rompe con la tradición, sino que la contiene de una manera personal. Sus orquestaciones muestran una practicidad alejada de cualquier efectismo, en sintonía con la escuela alemana.

9. ELEMENTOS DE ANÁLISIS DE LAS OBRAS ORIGINALES Y SUS ORQUESTACIONES

9.1. Homenaje a Debussy

Falla escribe 70 compases para guitarra⁴⁴ que son suficientes para conformar una obra completa. La orquestación es una traslación de los elementos de la partitura para guitarra al instrumento orquestal –tratado muy

⁴¹ Salazar: *La música orquestal*, p.39.

⁴² Goubault: *Histoire*, pp.290-291.

⁴³ Blanch, Daniel: *Joan Manén. Violinista. Compositor. Escritor* (s.f.) <http://www.joanmanen.cat/index.php/el-compositor> (último acceso: 1 de diciembre de 2017)

⁴⁴ Más una anacrusa de dos semicorcheas que en la versión orquestal se convierte en compás cero (c0). Como tal se ha considerado para igualar la numeración entre todas las versiones.

idiomáticamente— con unos procedimientos que dan pie a ligeras reinterpretaciones, las cuales se analizan a continuación.

9.1.1. **La instrumentación.** La plantilla parte de la habitual disposición orquestal en Falla⁴⁵ y muestra su característico color con el añadido de instrumentos como la celesta y el arpa. Es una instrumentación en la que se ha limitado la presencia de los metales —a excepción de las trompas— y de la percusión para acomodarse al ambiente más íntimo que refleja la guitarra. Celesta y arpa son característicos del estilo impresionista, pero en esta ocasión sirven además para resolver técnicamente los arpeggiados propios de la guitarra. Estos arpeggios serían difícilmente reproducidos sin una profunda modificación del gesto y la articulación en instrumentos de arco o viento pero en la celesta, y especialmente en el arpa, son muy idiomáticos. Un ejemplo claro se observa en los cc2-4 donde casi aparecen a solo.

La instrumentación está empleada de una manera muy sutil, puesto que respeta la tesitura de la guitarra⁴⁶ pese a que eso suponga emplear los registros más graves de los instrumentos, como ocurre en la melodía inicial (cc0-4). Además se refuerza el registro grave con el empleo de las violas para presentar el elemento melódico principal, confiriendo un color “mate” al inicio. Con esta elección, Falla busca un ambiente elegíaco que, pese al ritmo de habanera del motivo inicial, se mantiene más fúnebre que rítmico y puede servir para intuir el carácter que el autor quiso imprimir a la obra.⁴⁷ Las melodías discurren por las diferentes familias sin preferencia por alguna, sino que se van definiendo a medida que se van desarrollando. Emplea el viento en los momentos en los que se busca más ligereza, como los *flessibile* que abundan en la obra, mientras la cuerda tiende a reforzar los *tutti* y ofrece la mayor parte de los efectos tímbricos. (Imagen 1)

⁴⁵ Está conformada por 2 flautas (piccolo), 2 oboes (corno inglés), 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, timbales, celesta, arpa, cuerda. Para comparar con otras orquestaciones del mismo Falla, véase el Anexo 3.

⁴⁶ Es preciso recordar que la guitarra se escribe en clave de SOL pero suena una octava más grave de lo escrito. La tesitura se mantiene en las presentaciones del motivo inicial. Más adelante se amplían, cuando el tejido orquestal crece.

⁴⁷ El carácter de habanera o de canto fúnebre está tratado en Schmitt, Thomas: «Traducir la música: El "cubismo musical" en el homenaje (1920) para guitarra de Manuel de Falla» *Música acallada: Liber amicorum*, de José María García Laborda (Salamanca: Amarú, 2014), pp.335-349.

9.1.2. **Los efectos orquestales.** Comienzan desde el c0 con los armónicos en arpa, cellos y contrabajos, recreando un ambiente un tanto lúgubre al que contribuyen las fusas en los *divisis* de las violas *sul pont.* Este fondo sonoro en dinámica *pp* contrasta con el ritmo de la habanera de la melodía que mantiene su predominio mediante el refuerzo rítmico del resto de las cuerdas en *pizz.* Para la interpretación en la guitarra del motivo inicial –y de sus reelaboraciones posteriores– puede ayudar pensar, por un lado, en la importancia de mantener los acordes como fondo mientras, por el otro, se destaca el ritmo de la melodía y especialmente las notas picadas, casi *pizz.* (Imagen 2)

Otro efecto es el arpegiado de grupetos de adornos previos a acordes. En la orquestación son realizados de diversas maneras, bien mediante las fusas no adelantadas de los cc1-3 en las violas, con el arpegiado de acordes de las cuerdas en *pizz* (c14) o a través de los idiomáticos grupetos en tres cuerdas (c22). La versión pianística también difiere de la original. La conclusión puede ser que cada grupo debe ser tratado de una forma diferente en función del instrumento y de las posibilidades de realización.

La aportación del color de la celesta reforzando los cc32-42 del arpa es otro elemento destacable de cara a la forma en la que se puede entender la interpretación de este pasaje en la guitarra. Llobet proponía una digitación que iniciaba en quinta posición y mantenía la melodía superior en un timbre más nasal. Por el contrario, la realización de la melodía en los vientos y el color más brillante de la celesta hace pensar en una realización en la guitarra en posiciones primeras y empleando cuerdas al aire, más ricas en sonidos armónicos. (Imagen 3)

9.1.3. **Las dinámicas, la densidad y las diferencias en las repeticiones.** La ampliación del tejido orquestal en determinadas secciones puede servir también para definir los momentos de mayor tensión en la interpretación a la guitarra. Si bien las dinámicas están claras en todo momento, se hace necesario diferenciar la intensidad (objetiva) de la sonoridad (subjetiva) a conseguir. Por ejemplo, no es igual el *forte* del c1 que el del c8, donde Falla introduce por primera vez el *tutti*, o el *pp* del c1 con el del c37 donde la densidad es enorme y por lo tanto se consigue una mayor sonoridad que en la guitarra se puede reflejar con un sutil incremento dinámico y el

empleo de las citadas cuerdas al aire. Ocurre lo mismo con los *forte* del c2 en el arpa frente a los tutti del c8.

La orquestación de Falla muestra en numerosos momentos la característica heterofonía y los *divisi* de Debussy. Diferentes voces acometen simultáneamente líneas melódicas, con distintas figuraciones que cambian constantemente, no repitiéndose apenas a lo largo de toda la versión orquestal. Esta situación se refleja en la partitura de guitarra también con sutiles diferencias. Quizá uno de los ejemplos más claros se observa en la orquestación de la reexposición (cc48-62), que presenta mayor textura y puede alentar a realizar una interpretación a la guitarra con mayor sonoridad, dentro de la dinámica escrita. (Imagen 4)

9.1.4. **Las agógicas.** Una de las características que más definen la interpretación de esta obra por cada guitarrista es el *tempo* y las agógicas. El *tempo* indicado por Falla para la guitarra es de negra igual a 60. Esta es una velocidad que puede parecer excesiva. Más allá de si se respeta esta velocidad, la indicación agógica más importante es la cruz (+) del manuscrito con su explicación “Les sons marqués d'une + doivent être accentués et légèrement retenus”. La cantidad de estas indicaciones⁴⁸ conlleva una irregularidad del pulso por las numerosas notas retenidas y los *affrettandi* que puede llegar a convertir la interpretación incluso en grotesca. La versión orquestal sustituye las cruces por un corchete con la indicación “appena pesante”, pero la idea es la misma. También es interesante considerar la primera corchea de los cc2, 4, 17, 33, 34, 49, 51, 65, marcada con cruz en las versiones de guitarra y de piano, pero indicada *giusto*⁴⁹ en la orquesta, lo cual puede producir de nuevo una forma de interpretación diferente. Sin embargo, la mayor diferencia radica en el *poco affret.* que aparece expresado en la orquesta como *flessibile*.⁵⁰ Esta expresión puede dar a entender una especie de *rubato* en el fraseo, más que el sentido literal de *affrettando*, que es acelerando. (Imagen 5)

⁴⁸ Compases 1-4, 7, 9, 12, 15-18, 21, 23, 29, 33, 34, 49-51, 56, 59, 62-66.

⁴⁹ Es decir, *tempo giusto* o seguir el tempo indicado de manera precisa.

⁵⁰ Excepto en el c20 que se indica como *appena affrett.*

9.1.5. **La articulación y las técnicas de interpretación.** La música de Falla muestra uno de los aspectos que más le ubican en la modernidad cuando indica las articulaciones como forma de “ejecutar”⁵¹ la obra. Casi cada nota posee su articulación, que indica la forma en la que debe ser tocada, desde un acento o un picado a un arco de fraseo. De igual manera ocurre con indicaciones como *sul pont*, *arco-pizz*, *sulla tavola*, etc. que definen los timbres individuales para la recreación de un color orquestal particular, más allá del obtenido por la mera combinación instrumental. Dado que la profusión es tan grande –y las diferencias tan idiomáticas– no se especifican propuestas de interpretación sino una recomendación de lectura de cada pasaje en ambas versiones con la idea de obtener una idea satisfactoria del sentido implícito. Aunque en la versión guitarrística “todo está marcado hasta un extremo casi poco práctico”,⁵² de cara a la realización en la orquesta resulta de una practicidad imprescindible para mantener el carácter de la obra.

9.2. Propuestas prácticas para la guitarra en el Homenaje

Este estudio analítico permite concretar una serie de propuestas de cara a su interpretación en la guitarra, uno de los objetivos propuestos. Básicamente se pueden agrupar en tres formas de actuación:

El carácter, del cual destaca el sentido general que imprime al inicio la orquestación, más fúnebre que rítmico. También se aprecia la necesidad de mantener vibrando los acordes mientras la línea melódica se muestra suelta, cercana al *pizz*, creando una sensación polifónica a explorar en la guitarra. Igualmente se incide en la necesidad de ofrecer una versión que escape de la monotonía mediante la constante irregularidad: en los grupetos que preceden a los arpeggios, en las repeticiones con pequeñas diferencias o en la distinta sonoridad de pasajes similares, distinguiendo sonoridades entre las mismas dinámicas, dependiendo del pasaje del que se trate.

La agógica es un campo de actuación esencial en esta obra. La orquestación nos ofrece una alternativa al *affrettando* guitarrístico mediante el

⁵¹ “Intérprete o ejecutante... Manuel de Falla fue muy claro cuando escribió su *Homenaje a Debussy* de manera tan absolutamente detallada que apenas deja resquicios para la interpretación *sensu stricto*”. Suárez-Pajares, Javier: «Carles Trepát (entrevista)» *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, nº 1 (octubre 2008), p.141.

⁵² Carles Trepát en Suárez-Pajares: «Carles Trepát», p.141.

flessibile que lo orienta hacia el *rubato*. Pensar en que Falla emplea instrumentos de viento para dar ligereza a estos pasajes ayuda a su sentido interpretativo. ([Audio 1](#))

El color, mediante el paralelismo que se puede establecer entre determinados timbres de la orquestación de Falla, como el color “mate” del motivo inicial en las violas y un timbre semejante en la guitarra (cercano al *sul tasto*). Por el contrario, en los cc32-42 se propone interpretar en la guitarra, en lo posible, en primeras posiciones y cuerdas al aire en contra de la tradicional versión de Llobet. ([Audio 2](#))

9.3. Fantasía-Sonata

La extensión de 430 compases en su versión de guitarra no se corresponde con total exactitud con la orquestación, pero las diferencias son mínimas.⁵³ Fue compuesta en 1929, se estrenó en 1933 y fue orquestada en 1935. La opinión de Segovia, tras interpretarla varias veces, era que la obra se recibía mejor en los países germánicos que en los latinos, posiblemente por las influencias de Wagner y Strauss en la música de Manén.

Básicamente toda la obra (18-19 minutos) se genera a partir del desarrollo de los primeros cuatro compases y de la variación continua de cada una de las células que componen esa primera frase. Estructuralmente está escrita en varios tiempos que se suceden sin apenas interrupción. (Imagen 6)

9.3.1. **La instrumentación.** La orquesta de Manén es una formación clásico-romántica que emplea el clarinete el LA en lugar de en SIb y acoge únicamente a las trompas en los metales, como Falla.⁵⁴ No realiza apenas *divisi*, aunque el autor pide dos músicos por voz en los vientos y 8, 8, 4, 4 y 3 en las cuerdas. Su orquestación se corresponde con un concepto de adecuación de las ideas originales de la guitarra al medio orquestal, sin especial atención a los colores que puedan obtenerse por las combinaciones de familias. La orquesta de Manén suele funcionar por grupos antifonalmente,

⁵³ Se ha respetado la numeración de la obra guitarrística como base para la citación de los compases.

⁵⁴ Para comparar las instrumentaciones empleadas en sus obras orquestales se ha realizado la tabla del anexo 4.

alternándose los motivos de una familia (cuerda) a otra (vientos) y reservando los *tutti* para los momentos de máxima tensión. (Imagen 7)

9.3.2. **Los efectos orquestales.** No pueden considerarse como efectos ninguno de los recursos orquestales de Manén que, siguiendo la tradición germánica en la que se formó, se reducen a pequeñas combinaciones entre viento y cuerda.⁵⁵ Existe una tendencia al empleo del viento en la orquestación de pasajes que requieren ligereza y de la cuerda para las secciones rítmicas, estas últimas con articulaciones basadas en los diferentes movimientos del arco o en el empleo del *pizzicato* y acordes de tres o cuatro cuerdas que imitan el rasgueado de la guitarra (cc.27-30). Estas disposiciones orquestales llevan a pensar en una guitarra despojada de sus colores y timbres, sin recursos especiales más allá de la sensación melódica y rítmica popular de las seis cuerdas. (Imagen 8)

9.3.3. **Las dinámicas, la densidad y las similitudes en las repeticiones.** A diferencia del trabajo orquestal de Falla, el de Manén mantiene una mayor vinculación entre dinámicas y densidades. Por lo general, en su orquestación una textura densa conlleva intensidades mayores y sonoridades más amplias. De nuevo, al igual que en Falla, el estudio de estas densidades puede llevar a considerar diferencias en la guitarra entre un pasaje y otro que, pese a tener la misma dinámica, deben ser interpretados de una manera diferente. Por ejemplo, los *tutti* de los cc38-45, los cc55-56, los c95-105 se corresponden con puntos de máxima tensión en la sección *Allegro* inicial. Los *forte* de esos compases deben ser considerados en la interpretación de la guitarra con una mayor sonoridad que otros con similar dinámica. (Imagen 9)

También son diferentes ambos autores en la forma de afrontar las repeticiones. Cuando Manén reexpone un motivo que ha presentado antes, lo hace de una manera semejante, como mucho en respuesta a otra familia (cc256-260 en viento frente a cc267-270 en las cuerdas). La interpretación con la guitarra de estas contestaciones también debe tener un carácter diferente, bien tímbricamente o bien pensando en un plano sonoro diferente. (Imagen 10)

⁵⁵ Uno de los timbres más interesantes se produce en la presentación del motivo inicial, realizado en octavas por flautas, fagotes y violines segundos o en los cc345-359 cuando los fagotes se unen con los violines primeros.

9.3.4. **Las agógicas.** Los *tempi* y las agógicas en la orquestación de Manén no suponen un interesante fondo de material de cara a la posible revisión de la interpretación guitarrística. Son muy semejantes al original. La sugerencia es respetarlas, puesto que éstas se han mantenido pese al tiempo transcurrido entre ambas versiones.

9.3.5. **La articulación y las técnicas de interpretación.** La consulta del manuscrito ofrece ya una visión muy clara de cómo articular muchas de las frases y de los motivos. Lamentablemente en casi todas las ediciones de guitarra se tiende a omitir este aspecto tan importante para la interpretación, así que se recomienda la consulta del facsímil contenido en la edición de Bèrben. La versión orquestal ofrece pistas más concretas: en los cc18-21 aparecen notas acentuadas-picadas en los pulsos intermedios y arcos en los vientos que definen el fraseo; también se indican picados en los acordes del final del c21 e inicio de c22 que hacen pensar en una interpretación *staccato*. Estas articulaciones son constantes e incluso aparecen empleadas intensivamente en zonas como los cc95-105. (Imagen 11)

También sugieren cambios en la interpretación aquellos momentos en los que la orquestación indica acordes de corcheas seguidos de silencios del mismo valor, mientras que en la guitarra escribió negras. Son numerosos los ejemplos, pero quizá los más evidentes se produzcan en los *tempos* rápidos, como los cc42-44, 55-58, 87, y 182-183. Lo contrario, una nota o acorde que se prolonga una corchea donde en la versión guitarrística había un silencio, también apunta a un cambio en la interpretación (cc214, 226, 232), produciéndose esta situación generalmente en los movimientos lentos. (Imagen 12)

La sección en la que el estudio del fraseo se vuelve más útil es la parte lenta intermedia (cc201-249) pues da pie, por su carácter polifónico, a diversas interpretaciones. La lectura de la instrumentación elegida permite seguir más claramente cuándo una voz es principal (cc201-213 en las cuerdas) frente a voces secundarias (cc203-210 en los vientos). (Imagen 13) ([Audio 3](#))

Pero es en los cc234-239 donde la orquesta muestra su mayor potencial para la precisión de un pasaje que, debido a la falta de profundidad en el conocimiento de la guitarra, quedó siempre indefinido, incluso en la versión de Andrés Segovia (distinta en la versión editada en 1933 de la que graba en

1956). La lectura de las voces principales y las posibilidades de realizar un arpeggio para la armonía pueden llevar a propuestas que sirvan para concretar una alternativa suficientemente fundamentada. (Imágenes 14 y 15) ([Audio 4](#))

9.4. Propuestas prácticas para para la guitarra en Manén

Tras el análisis previo de la orquestación de Manén se sugieren dos tipos de actuaciones de cara a su interpretación en la guitarra:

En el carácter, que si bien no es tan definitorio como en Falla sí que puede sugerir un sonido lleno (derivado del uso de una orquesta al completo, incluso en los vientos) y con tendencia antifonal en la pregunta-respuesta entre frases y semifrases, tal y como hace con las familias de la orquesta. Al igual que en Falla, los pasajes más ligeros están representados por los vientos y su reflejo en la guitarra debe evitar la pesadez de otras secciones más homofónicas y verticales.

En las articulaciones, entendidas como la combinación de arcos de fraseo y articulaciones individuales de cada nota, requieren de una relectura del facsímil del manuscrito que se completa de una manera exquisita en la orquestación. Especialmente necesaria se hace la aplicación de las articulaciones orquestales en los movimientos lentos, ya que la partitura guitarrística aparece prácticamente despojada de estos elementos tan esenciales.

10. CONCLUSIONES

Entender por qué un compositor orquesta una obra previa requiere realizar un estudio que se escapa a este trabajo y que posiblemente precise de conocer el entorno en el que se produce esta orquestación (un encargo, la necesidad urgente de materiales, el interés por difundir unas ideas previas, etc.). Podría ser también una necesidad para desarrollar convenientemente esas ideas ante la imposibilidad de expresar, en un instrumento que no es el suyo, todo lo que le sugiere el proceso compositivo. Lo que queda claro es que supone una suficiente confianza del autor en los contenidos originales como para realizar el duro trabajo de adecuación al medio orquestal. En este estudio se observa que la orquestación puede llevarse a cabo de diferentes maneras:

Por un lado, la instrumentación ayuda a definir el timbre orquestal, pero es la imaginación del compositor la que concreta las combinaciones que lo identifican realmente. Las instrumentaciones de Falla y Manén no difieren radicalmente, pero sí sus orquestaciones (influidos técnicamente por sus maestros) y varían entre la adaptación al medio orquestal de Falla, idiomáticamente, con nuevos colores surgidos de las inusuales combinaciones de instrumentos y efectos, y la mera transcripción de Manén.

Por otro lado, tanto la tímbrica como el carácter íntimo de la guitarra se reflejan en la orquesta de Falla, paradójicamente, mediante unas sonoridades plenas, empleando una orquestación exquisita y refinada. Manén, por su parte, consigue extraer de la partitura material suficiente para un despliegue orquestal completo, teniendo a la guitarra como un instrumento idealizado más cercano al color popular que al instrumento moderno y lleno de matices de Falla.

Ninguna de las orquestaciones se acerca a los conceptos de revisiones, reelaboraciones o parodias ya que se mantienen relativamente fieles al original, pero sí aportan elementos que son útiles para una aplicación práctica en el estudio con la guitarra y permiten renovar criterios interpretativos: articulaciones que marcan formas diferentes de fraseo o que sirven para definirlos cuando no estaban, dinámicas que junto con las densidades concretan sonoridades (subjetivas) más allá de la expresión de *forte* o *piano* que subyace en el concepto de las intensidades (objetivas) y elementos agógicos que sugieren perspectivas diferentes (*rubato* frente a *acelerando*).

Finalmente, es preciso tener en cuenta el valor añadido que supone, de cara al estudio de una partitura, adquirir la visión más profunda que aporta la orquestación del propio compositor. El recorrido del camino inverso al creador de la obra, quien en la orquesta no se ve limitado por las carencias en el conocimiento de un instrumento que no es el suyo, ha ofrecido nuevas perspectivas sobre el original. El sentido general que aportan elementos como las texturas o las diferencias en las reexposiciones, de cara a la interpretación en la guitarra, puede considerarse el concepto cualitativo más destacado.

Quedan por el camino cuestiones interesantes que, por razones de tiempo y espacio, no han sido estudiadas: por qué existen tan pocos casos como los estudiados; cuál es la valoración de estas orquestaciones respecto de otras realizadas a partir de originales de piano; se podría profundizar también en

cómo la historia de la instrumentación ha influido en cada orquestación; se podrían estudiar los otros dos casos conocidos (F. Martin, W. Walton) para establecer relaciones o diferencias. Son campos tan amplios que permitirían realizar otros trabajos profundizando en estos temas de aplicación directa en la interpretación de unas partituras que tienen el interés suficiente como para ser sometidas por sus autores a un proceso de orquestación.

11. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Addessi, Anna Rita: *Claude Debussy e Manuel de Falla: un caso di influenza stilistica* (Bologna: CLUEB, 2000)

Blanch, Daniel: *Joan Manén. Violinista. Compositor. Escriptor* (s.f.) <http://www.joanmanen.cat/index.php/el-compositor> (último acceso: 1 de diciembre de 2017)

—: *Joan Manén. Violinista. Compositor. Escriptor* (s.f.) <http://www.joanmanen.cat/index.php/catalog-per-instruments> (último acceso: 10 de noviembre de 2017)

Brown, Alan: *Smart Concerts: Orchestras in the Age of Edutainment* (Washington D.C.: John S. and James L. Knight Foundation, 2004)

Cámara Martínez, Rafael: «Prólogo de la edición de 2005» *Reducción al Piano de la Partitura de Orquesta*, de Hugo Riemann (Barcelona: Idea Books, 2005, pp.7-8

Cascudo, Teresa: *El arreglo como obra musical* (Madrid: Fundación Juan March, 2010)

Cascudo, Teresa: «Un arte mágico de evocación: la nueva música según Manuel de Falla» *Brocar*, nº 37 (2013), pp.167-181

Christoforidis, Michael: «La guitarra en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla» *Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra. La guitarra en la historia. IX* (Córdoba: Ediciones de La Posada, 1998), pp.29-57

—: «La guitarra flamenca en la obra y el pensamiento de Falla. *Manuel de Falla: latinité et universalité; actes du Colloque International tenu en Sorbonne, 18-21 novembre 1996* (París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999), pp.261-276

Collins, Chris: «Manuel de Falla, 'L'acoustique nouvelle' and Natural Resonance: A Myth Exposed» *Journal of the Royal Musical Association* 128, nº 1 (2003), pp.71-97

Dahlhaus, Carl: «Zur Theorie der Instrumentation» *Die Musikforschung*, 38 (1985), pp.161-169

Devoto, Mark: «The Debussy sound: colour, texture, gesture.» *The Cambridge Companion to Debussy*, de Simon Trezise (ed.) (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), pp.179-196

Díaz-Jerez, Gustavo: *Manuel de Falla (1876-1946). Obras para piano de Manuel de Falla* (libreto del CD) (2009)

Falla, Manuel de: *Escritos* (Madrid: Publicaciones de la Comisaría General de la Música, 1947)

Gilardino, Angelo: «Andrés Segovia y el repertorio de la guitarra en el siglo XX» *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, nº 1 (octubre 2008), pp.58-67

Gimeno García, Julio: «Andrés Segovia y la Danza Castellana de Federico Moreno Torroba.» *Revista Cronopio, ideas libres y diversas - Edición 74* (13 octubre 2013) <http://www.revistacronopio.com/?p=11437> (último acceso: 27 de noviembre de 2017)

Goubault, Christian: *Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration. Du baroque à l'électronique* (Francia: Minerve, 2009)

Herrera, Francisco: *Enciclopedia de la guitarra* (CD-Rom) (Ginebra: VP Music Media, 2004)

Hess, Carol: *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936* (Chicago, Londres: University of Chicago Press, 2001)

Jost, Peter: *Instrumentación. Historia y transformación del sonido orquestal* (Cornellà de Llobregat: Idea Música, 2005)

Kenneth Kreitner, et al: «Grove Music Online. Oxford Music Online» *Instrumentation and orchestration* <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20404> (último acceso: 22 de noviembre de 2017)

Lawson, Colin (ed.): *The Cambridge Companion to the Orchestra* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003)

Lee, Douglas: *Masterworks of 20th-Century Music. The modern repertory of the Symphony Orchestra* (Nueva York, Londres: Routledge, 2002)

López, Ángel Jesús: *Manén, Segovia y la Fantasía-sonata Op. A-22 (Proyecto final del Màster d'Estudis Avançats en Interpretació)* (Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya, 2015)

López-Caló, José: «7. Falla y el piano (I)» *Manuel de Falla a través de su música (1876-1946)*, de Julio - López-Caló, José - Villanueva, Carlos Andrade Malde (ed.) (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1996), pp.137-156

Lorenzo, Thomas: *El arreglo. Un puzzle de expresión musical* (Barcelona: J. M. Bosch Editor, 2005)

Macdonald, Hugh: *Berlioz's Orchestration Treatise. A Translation and Commentary* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002)

Marco, Tomás: *Escuchar la música de los siglos XX y XXI* (Madrid: Fundación BBVA, 2016)

—: *Historia de la música española. 6. Siglo XX* (Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1998)

Moser, Wolf: *Francisco Tárrega y la guitarra en España entre 1830 y 1960* (Valencia: Piles, Editorial de Música S.A., 2009)

Navarro Mota, Diego: *La Historia del Conservatorio de Cádiz en sus Documentos* (Cádiz: Instituto de Estudios Gaditanos, Excma. Diputación Provincial, 1976)

Nommick, Yvan: «Manuel de Falla y la pedagogía de la composición: el influjo de su enseñanza sobre el Grupo de los Ocho de Madrid» *Música española entre dos guerras 1914-1945*, de Javier Suárez-Pajares (ed) (Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002), pp.41-70

Pérez Zalduondo, Gemma & Cabrera García, María Isabel (coord.): *Cruces de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX* (Granada: Universidad de Granada, 2010)

Persia, Jorge de: *Manuel de Falla: diálogos con la cultura del S. XX* (Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla, 1991)

Picciano, Stefano: *Miguel Llobet. La biografía* (Bologna: Ut Orpheus, 2017)

Ramos Altamira, Ignacio: *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles* (Alicante: Editorial Club Universitario, 2005)

Ramos Jiménez, Ismael: *Ángel Barrios y Granada. La estela de una época* (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2015)

Riemann, Hugo: *Compendio de instrumentación. Segunda edición* (Buenos Aires: Labor, S.A., 1930)

—: *Reducción al Piano de la Partitura de Orquesta* (Barcelona: Idea Books, 2005)

Rimsky-Korsakov, Nicolás: *Principios de orquestación* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1946)

Rius Espinós, Adrián: «Tárrega como Maestro Concertista» *Francisco Tárrega y su época*, de Carlos González (Coordinador) (Córdoba: Ediciones de La Posada. Festival de la guitarra de Córdoba, 2003), pp.7-60

Rushton, Julian: «The art of orchestration» *The Cambridge Companion to the Orchestra*, de Colin Lawson (ed.) (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), pp.92-111

Salazar, Adolfo: *La música contemporánea en España* (Oviedo: Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982)

—: *La música orquestal en el siglo XX* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998)

Schmitt, Thomas: «Traducir la música: El "cubismo musical" en el homenaje (1920) para guitarra de Manuel de Falla» *Música acallada: Liber amicorum*, de José María García Laborda (Salamanca: Amarú, 2014), pp.335-349

Sevilla Llisterri, Inés: *El retablo de Maese Pedro, de Manuel de Falla: un diálogo entre música, literatura y política (Tesis doctoral)* (Valencia: Universidad de Valencia 2015) <http://mobiroderic.uv.es/bitstream/handle/10550/50809/Tesis%20doctoral%20In%C3%A9s%20Sevilla%20Llisterri.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (último acceso: 8 de enero de 2018)

Shanley, Adam: «Anton Webern's Guitar as a Model for the Orchestration of His Late Works» *West Coast Conference of Music Theory and Analysis* (Irvine: University of California, 2013)

Simeone, Nigel: «Debussy and expresion» *The Cambridge Companion to Debussy*, de Simon Trezise (ed.) (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), pp.101-116

Spitzer, John y Zaslaw, Neal: *The birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650-1815* (New York: Oxford University Press, 2004)

Stravinsky, Igor: «Some Ideas about My Octuor» *Stravinsky: The Composer and His Works*, de Eric Walter White (Berkeley: University of California Press, 1966), pp.528-531

Suárez-Pajares, Javier: «Carles Trepas (entrevista)» *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, nº 1 (octubre 2008), pp.134-143

—: «En torno a Miguel Llobet y la interpretación del Homenaje a Debussy de Manuel de Falla.» *Llobet y Falla: orígenes y derivaciones de una amistad musical*, de Javier Riba (ed. coord. prólogo) (Córdoba: Ediciones de La Posada, 2016), pp.171-208

Torres Clemente, Elena: *Las óperas de Manuel de Falla: de La Vida Breve a El retablo de maese Pedro* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2007)

—: «Llobet y Falla: orígenes y derivaciones de una amistad musical.» *Miguel Llobet. Del Romanticismo a la Modernidad*, de Javier Riba (ed. coord. prólogo) (Córdoba: Ediciones de La Posada, 2016), pp.139-170

Torres Cortés, Norberto: «Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla» *Guitarra flamenca. Volumen I. Lo clásico*, de Norberto Torres Cortés (Sevilla, Signatura Ediciones de Andalucía S.L., 1984), pp.93-103

Trend, J. B.: «Falla in "Arabia"» *Music & Letters* (Oxford University Press) 3, nº 2 (Abril 1922), pp.133-149

Vicent López, Alfredo: «La guitarra en la obra de Manuel de Falla: una lección de atención verdadera hacia el instrumento» *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical* (Talca: Universidad de Talca, 2008), pp.20-31

VVAA: *Ediciones Manuel de Falla* (s.f.)

<http://www.manueldefallaediciones.es> (último acceso: 5 de diciembre de 2017)

—: «idiomático» *Real Academia Española* (s.f.) <http://dle.rae.es> (último acceso: 30 de octubre de 2017)

Weber, Eckhard: «Atlántida de Manuel de Falla. Nuevas soluciones para el teatro musical» *Anuari Verdaguer* (2002), pp.629-647

12. ANEXOS

12.1. Anexo 1. Fuentes musicales sobre *Homenaje*

Para el estudio de la obra de Falla se han trabajado los siguientes materiales:

- Copia del manuscrito autógrafo de Falla con la indicación “M. de Falla 25 julio 8 agosto 920” [MSG20].
- Copia impresa de la edición en *La Revue Musicale*. París, 1 de diciembre de 1920. *Homenaja* [sic] *pour Guitare* [RM20]. (1ª Edición).
- Copia impresa de la edición de la versión del autor para piano. Ed. Chester, 1921. *Homenaje Pièce de Guitare écrite pour Le Tombeau de Claude Debussy* [VP21].
- Copia de la edición en la revista *La Guitarra*. Buenos Aires, 1923. *Homenaje a Debussy*. [LG23] (2ª Edición)
- Copia de la edición de Miguel Llobet para Chester. Londres, 1926 [LL26]. (3ª Edición)

- Copia impresa de la edición de la versión del autor para orquesta, *II. á Cl. Debussy (Elegia [sic] de la guitarra)* dentro de la suite *Homenajes*. Publicada en Milán en 1953⁵⁶ por Ricordi [VO53]

12.2. Anexo 2. Fuentes musicales sobre *Fantasía-Sonata*

Se ha dispuesto de las siguientes fuentes musicales para el estudio de la obra de Joan Manén:

1. Partituras

- Copia del manuscrito de Manén de 1929, con dos pentagramas. El superior es autógrafo del autor y el inferior –a veces superior– se entiende que es autógrafo de Segovia con sus propuestas para la primera edición.⁵⁷ Se denomina como [Ms1929]⁵⁸
- *Fantasía-Sonata* Op.A=22. Edición impresa de la colección a cargo de Segovia en la editorial Schott, en Mainz, Alemania, en agosto de 1930. Actualmente referencia Gitarren-Archiv GA129. [Sch1930]
- *Divertimento* Op. A=32. Orquestación del autor de la obra para guitarra y publicada por Editions Max Eschig en París en 1937. [EMS1937]
- *Fantasía-Sonata* Op.A=22. Edición impresa de la colección *The Andrés Segovia Archive* de la editorial italiana Bèrben realizada en Ancona en 2011. Contiene la nueva propuesta editorial y alguna nota crítica de Angelo Gilardino y contiene el facsímil del manuscrito excepto dos páginas de apéndice y una que se ha perdido.⁵⁹ [AG2011]

2. Grabaciones

- Grabación de la *Fantasía-Sonata* para la discográfica DECCA por Segovia en 1956, con numerosas modificaciones sobre la edición propia en Schott.

⁵⁶ Reedición de 1981.

⁵⁷ A veces existen dos pentagramas inferiores: uno con un *ossia* o propuesta del propio Manén y otro, a lápiz, manuscrito de Segovia.

⁵⁸ Publicado en Gilardino, Ángelo: *Joan Manén FANTASÍA-SONATA op A=22 para guitarra* (Ancona: Ed. Bèrben, 2011)

⁵⁹ La última página del manuscrito autógrafo.

- Grabación de la versión de orquesta, *Divertimento* Op. A=32, en *Compositors catalans Vol. 1*, edición exclusiva para los abonados de la OBC, Salvador Brotons, dir. (S.f.)

12.3. Anexo 3. Instrumentaciones en las orquestaciones de Falla⁶⁰

Obra	Año	Instrumentación ⁶¹	Duración
<i>La vida breve</i>	1905-1913	2 flautas (piccolo), 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagot, 2 trompetas, 4 trompas, 3 trombones, tuba, timbales, percusión, celesta, glockenspiel, 2 arpas, guitarra y cuerda	65'
<i>Noches en los jardines de España</i>	1909-1916	2 flautas (Piccolo), 2 oboes (corno inglés), 2 clarinetes, 2 fagots, 4 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, tuba, timbales, percusión (platos, triángulo, celesta), arpa, piano y cuerda	23'
<i>El corregidor y la molinera</i>	1916-1917	Flauta (piccolo), oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta, piano y cuerdas	35'
<i>El sombrero de tres picos</i>	1917-1919	2 flautas (piccolo), 2 oboes (corno inglés), 2 clarinetes, 2 fagots, 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, celesta, timbales, percusión, arpa, piano, cuerda	35'
<i>El retablo de maese Pedro</i>	1919-1923	Flauta (piccolo), 2 oboes (corno inglés), clarinete, fagot, 2 trompas, trompeta, percusión, clavicémbalo, arpa-laúd y cuerda	27'
<i>El gran teatro del mundo</i>	1927	Mezzosoprano, coro, 2 guitarras, oboe, 4 clarinetes, fagot, 2 trompetas, 2 trombones, tuba, timbales	8'
<i>Homenajes (Suite)</i>	1938-1939	2 flautas (piccolo), 2 oboes (corno inglés), 2 clarinetes, 2 fagot, 4 trompas, 3 trompetas, tuba, percusión, celesta, timbales, arpa, cuerda	18'
<i>Canción de la estrella (de Los Pirineos de Felipe Pedrell)</i>	1941-1942	Soprano, orquesta	5'
<i>Atlántida</i>	1927-1946	2 flautas (piccolo), 2 oboes (corno inglés), 2 fagot, 4 trompas, 4 trompetas, 3 trombones, tuba, percusión, 2 arpas, 2 pianos, cuerda, voz	110'

⁶⁰ No se han considerado las siguientes obras por ser camerísticas, pese a que algunas catalogaciones las incluyan dentro de las obras orquestales: *Psyché* (1924): Mezzosoprano, flauta, arpa, violín, viola y violonchelo. *Concerto* (1923-1926): Clave, flauta, oboe, clarinete, violín, violonchelo.

⁶¹ A partir de los datos de *Ediciones Manuel de Falla* (s.f.) <http://www.manueldefallaediciones.es> (último acceso: 5 de diciembre de 2017)

12.4. Anexo 4. Instrumentaciones en las orquestaciones de Manén⁶²

Obra	Año	Instrumentación	Duración
<i>Suite per a violín, piano i orquestra Op. A-1</i>		2.2.2.2- 2.2.3.0-timp.,perc.-cuerdas, violín y piano solistas	30'
<i>Introducció, Andante i Variacions sobre un tema de Tartini, per a violín i orquestra Op. A-2</i>		2.2.2.2.- 4.2.0.0.- perc., cuerdas, violín solista	
<i>Juventus. Concerto grosso per a dos violins, piano i orquestra Op. A-4</i>	1905	3.2 (+ c.i.).3.2. (+1 cfg.)/ 6.3.3.1 /saxofon/cuerdas / 3 timbales, 2 platos, 1 pandereta, 1 triángulo, carillon	
<i>Concert per a violín i orquestra Op. A-6</i>		Reelaborada como <i>Concert Simfònic per a piano i orquestra Op. A 13</i>	
<i>"Concierto español" nº 1 per a violín i orquestra Op. A-7</i>		2. 2.2.2. - 4.2.0.0. - perc., carillón, arpa, cuerdas, violín solista	31'
<i>Cançó i Estudi per a violín i orquestra de cuerda Op. A-8</i>	1910	cuerdas (5. 5. 3. 2. 2.)	8'
<i>Quatre cors catalans per a veus mixtes i orquestra de cambra Op. A-11</i>	1934-1936	1.1.1.1-2.0.0.0 - perc.- cuerda	25'
<i>Ègloga per a cor i orquestra Op. A-11</i>		2.2.2.2-2.2.0.0- timp, perc., arpa, cuerdas	14'
<i>Concert Simfònic per a piano i orquestra Op. A-13</i>	1910	3.2.2.2.-4.2.3.1.-3 timp.,2 perc.-cuerdas	36'
<i>Caprici nº 1 en la menor per a violín i orquestra Op. A-14</i>		2.2.2.2. - 2.2.0.0 - perc., cuerdas	12'
<i>Caprici No. 2 en re menor per a violín i orquestra Op. A-15</i>		2. 2. 2. 2 - 2. 2. 0. 0 – perc. - cuerdas	9'
<i>Nova Catalònia: Simfonia nº1 per a gran orquestra Op. A. 17</i>	1918	4. 4 .4. 4. - 6. 4. 4. 1. - percusión, 2 arpes, piano, saxofòn, cuerdas	50'
<i>Obertura per a "La vida es sueño" Op. A-23</i>	1930	3.3.3.2 - 4.3.3.1 - timp.-2 perc., cuerdas	15'
<i>Concerto da camera No. 2 per a violín, orquestra de cuerda i arpa Op. A-24</i>	1929	cuerdas, arpa	25'
<i>Rosario la tirana, ballet en un acte per a orquestra Op. A-27</i>	1936	3.3.3.3 - 4.3.3.1 - timbales, 2 percussions, celesta, 2 arpes, cuerdas (8.8.4.4.4)	
<i>Concert per a violoncel i orquestra Op. A-31</i>	1947	2.2.2.2 - 2.2.3.0- timbales, cuerdas	
<i>Divertimento Op. A-32</i>	1946	2.2.2.2. - 2.0.0.0- perc., cuerdas	18'
<i>Caprici català nº3 per a violín i orquestra / violín i piano Op. A-33</i>		2.2.2.2 - 2.2.0.0- timbales, perc.- cuerdas	10'
<i>Interludi de l'òpera Heros Op. A-34 per a orquestra</i>		3.3.4.3- 4.3.3.1- 2 arpes, piano (celesta), timbales, 2 percussions, cuerdas	13'

⁶² Fuente: Fundación Joan Manén (Joan Manén. Violinista. Compositor. Escritor s.f.)

<i>Introducció del segon acte i ball "La tarántula" del tercer de l'òpera "Don Juan", per a orquestra simfònica</i>		2.3(C.i.).3.3(C-fag.) - 4.3.3.1- saxo, arpa, celesta, timbales, percusión, cuerdas	
<i>Concert per a violín i orquestra nº3 "Ibérico" Op. A-37</i>	1945	2.2.2.2.-2.2.3.0.- timp.- perc. - cuerda. - violín solista	
<i>"El retrat de Dorian Gray" per a orquestra Op. A-38</i>	1945		
<i>Concert per a oboè i orquestra Op. A-39</i>	1946	1.0.2.0. / 2.0.0.0. / arpa /cuerda/ oboe solista	
<i>Belvedere: suite per a flauta i orquestra de cuerda Op. A-40</i>	1955	Ampliación opcional con la sección de vientos (0.2.2.2-2.2.0.0-timp.)	25'
<i>"Romanza mística" per a violín i orquestra de cuerda Op. A-46</i>	1957	3.3(C.i.).4.3 – 3.3.3.1- timbales, 2 perc., cuerdas	
<i>Romança amorosa per a violín i orquestra de cuerda Op. A-48</i>			10'
<i>"Festividad", poema simfònic evocant una commemoració Op. A-49</i>	1958?	3.3.3.3-4.3.3.1-3 timp., 1 perc., cuerdas	13'
<i>Concertino per a violín i orquestra Op. A-49</i>	1965	2-2-2-2/2-2-0-0-/ timbales/ cuerdas / violín solista	
<i>Rapsòdia Catalana per a piano i orquestra Op. A-50</i>		2.2.2.2-2.2.0.0 - timp.- cuerdas	
<i>Quatre cançons populars catalanes per a veu i orquestra de cuerda amb arpa / veu i piano</i>			
<i>Sardana per a soprano, orquestra de cuerda i arpa</i>			
<i>Medea</i>	1933	Monodrama para narrador, piano, órgano y orquesta de cuerda	
<i>Miniatures, set peces característiques per a orquestra de cuerda</i>	1948		25'
<i>Caprice XXIV per a violín i orquestra / violín i piano</i>	1913	2.2.2.2- 4.2.0.0 . timbales, perc, arpa	

12.5. Anexo 5. Imágenes

Compases iniciales. Registros

Registros graves en fl, cl, vla

The image shows a page from a musical score for the piece 'Homenaje a Debussy' by Manuel de Falla. The page is titled 'Compases iniciales. Registros' and 'Registros graves en fl, cl, vla'. It features staves for various instruments: FLAUTO, CLARINETTO in Si b, CORNI in Fa, TIMPANI, ARPA, VIOLINI I and II, VIOLE, VIOLONCELLI, and CONTRABASSI. The Flute, Clarinet, and Viola parts have red boxes highlighting specific passages, indicating low register playing. The score includes tempo markings like 'Mesto e calmo' and 'appena pesante giusto', and dynamic markings like 'pp', 'mf', and 'f'. The Viola part has a red box highlighting a passage with the text 'al Dent (nou salt.)'.

Imagen 1. Instrumentos en registros respetando la tesitura de la guitarra en los compases iniciales del *Homenaje a Debussy* de Falla

Compases iniciales. Efectos orquestales

II.
á Cl. Debussy
(Elegia de la guitarra)

[illegible]

Imagen 2. Efectos orquestales en los compases iniciales en Falla

Compases 37-41. Melodía en violas con timbres de celesta y arpa

11

The image shows a musical score for measures 37-41. The top system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Bass (B.), and Piano (P.). The middle system features the Viola (Vle.) part, which is highlighted with a red box. Below the Viola are the Celesta and Arpa parts, also highlighted with a red box. The bottom system includes staves for Violin I (vi I.), Violin II (vi II.), Viola (Vle.), Voice (Vo.), and Cello/Double Bass (Cb.). The Viola part is marked with 'unite' and 'al Pont.' (al Ponte). The Celesta and Arpa parts are marked with 'Fa b' and 'fz'. The score is numbered 6 at the beginning of the first system and 6 at the beginning of the second system. The page number 11 is in the top right corner.

Propuesta de digitación para la interpretación en la guitarra

The image shows a guitar fingering proposal for measures 36 and 40. Measure 36 is marked with 'f>p' and 'a i a i'. Measure 40 is marked with 'f>p' and 'a m'. The score includes a 'legg. il basso' (leggero il basso) instruction. The guitar part is written in a single system, with measures 36 and 40 clearly indicated. The page number 11 is in the top right corner.

Imagen 3. Timbres de celesta y arpa reforzando la melodía de las violas en Falla

Compases iniciales (exposición)

Compases 48-52 (reexposición)

Imagen 4. Orquestación de exposición del motivo principal y su reexposición (cc48-52) en Falla

Compases 11-15. *flessibile* vs *affret.*

Imagen 5. Diferencias en la posición y en el concepto de algunas agógicas en Falla

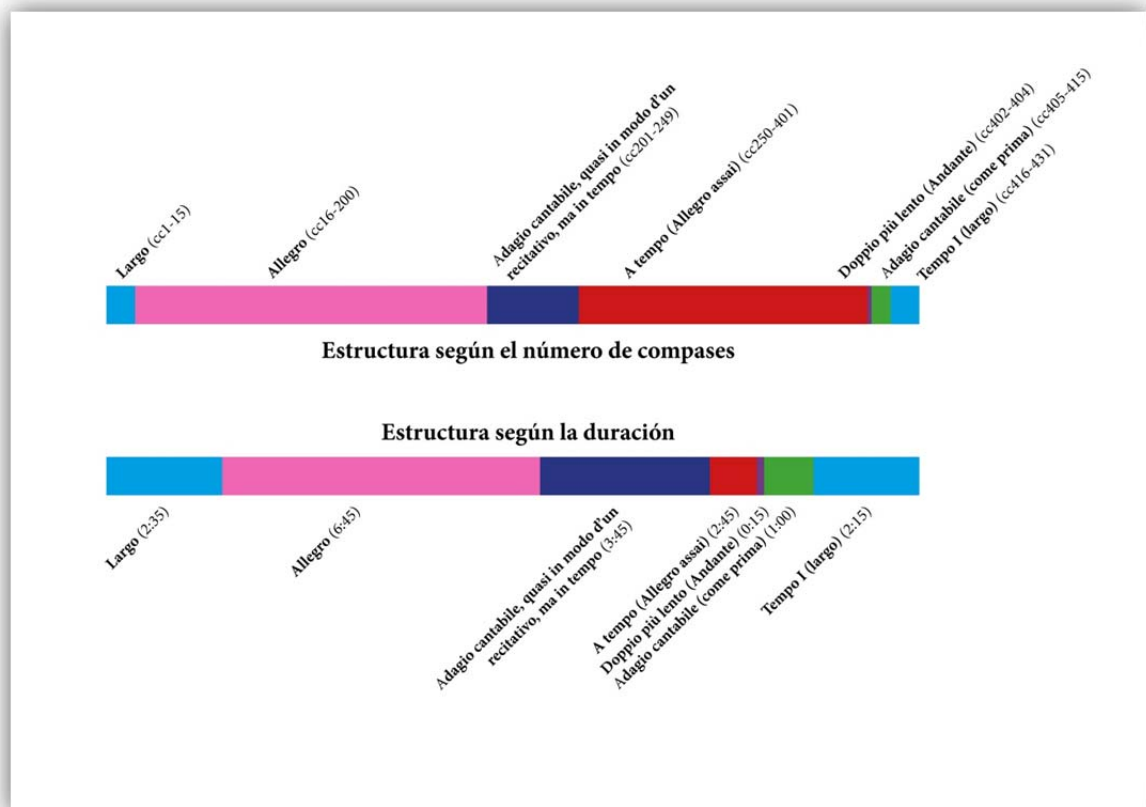


Imagen 6. Longitudes de las secciones por compases y tiempos en Manén. Los minutajes que representan gráficamente la estructura se corresponden con la grabación realizada por Segovia en 1956.

Compases 21-27. Las trompas con la cuerda y con el viento-madera

This musical score segment covers measures 21 to 27. It features three main parts: Viento-madera (top), Trompas (middle), and Cuerda (bottom). The Trompas part is highlighted with a red box from measure 21 to 26 and a blue box for measure 27. The Viento-madera part is highlighted with a blue box for measure 27. The Cuerda part is highlighted with a red box from measure 21 to 26. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

This musical score segment continues from measure 28 to 34. It features two main parts: Trompas (top) and Cuerda (bottom). The Trompas part is highlighted with a blue box from measure 28 to 33. The Cuerda part is highlighted with a red box from measure 28 to 33. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *cresc.* (crescendo) and *ff* (fortissimo). A measure number '3' is visible in a box at the end of the Trompas part in measure 33.

Imagen 7. Trabajo antifonal con familias orquestales en Manén

Compases 25-28. La cuerda imitando el rasgueo de la guitarra

The image shows a musical score for measures 25-28. The score is written for a string ensemble (violin, viola, cello, and double bass). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'cresc.' (crescendo). The score includes a piano introduction (p) and a main section (f). A red box highlights a specific passage in the main section, which is marked 'arco' (arco). The passage is characterized by a rapid, rhythmic strumming pattern that imitates the sound of a guitar. The score is divided into two systems, each with a measure number '3' in a box.

Imagen 8. Traslación del idiomatismo de la guitarra a la orquesta de Manén

Compases 40-44. Ejemplo de zona de máxima densidad e intensidad

The image shows a musical score for measures 40-44. The score is written for a string ensemble (violin, viola, cello, and double bass). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'cresc.' (crescendo). The score includes a piano introduction (p) and a main section (f). A red box highlights a specific passage in the main section, which is marked 'arco' (arco). The passage is characterized by a rapid, rhythmic strumming pattern that imitates the sound of a guitar. The score is divided into two systems, each with a measure number '3' in a box.

Imagen 9. Densidades e intensidades en Manén

Ejemplo de pasajes melódicos vs rítmicos por familias

Compás 257

Pasaje melódico (viento)

Pasaje rítmico (cuerda)

26

26

The image displays a musical score for 'Divertimento de Manén'. It is divided into two main sections. The top section, starting at measure 257, features a 'Pasaje melódico (viento)' (Melodic passage for wind) highlighted with a blue box, showing a melodic line in the upper staves. Below it, a 'Pasaje rítmico (cuerda)' (Rhythmic passage for string) is highlighted with a red box, showing a complex rhythmic pattern in the lower staves. The bottom section, starting at measure 26, also features a 'Pasaje melódico (viento)' highlighted with a blue box and a 'Pasaje rítmico (cuerda)' highlighted with a red box. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pizz.' (pizzicato) and 'arco saltato' (saltato bowing).

Imagen 10. Empleo de las familias en pasajes melódicos (vientos) o rítmicos (cuerdas) en el *Divertimento de Manén*

Articulaciones en guitarra y en orquestación

The image displays a musical score for guitar and orchestra, focusing on articulations and dynamics. The score is divided into three main sections:

- Top Section (Measures 95-103):** This section shows a guitar part with various articulations and dynamics. Measures 95-98 are marked with *f* and *p*. Measures 99-102 are marked with *sf*. Measure 103 is marked with *ff*. The guitar part includes a "rasgueado" (strummed) section and a "Pasaje con articulaciones (acentos) en guitarra" (Passage with articulations (accents) in guitar). The orchestral part includes measures 95-103, with dynamics like *cresc.* and *sf*.
- Middle Section (Measures 104-113):** This section is labeled "Compás 97" and "10". It shows a guitar part with a "pasaje con articulaciones (acentos) en guitarra" and a "picados" (picks) section. The orchestral part includes measures 104-113, with dynamics like *cresc.* and *sf*.
- Bottom Section (Measures 114-123):** This section shows a guitar part with a "pasaje con articulaciones (acentos) en guitarra" and a "picados" section. The orchestral part includes measures 114-123, with dynamics like *cresc.* and *sf*.

The score is written for guitar and orchestra, with the guitar part in the upper staves and the orchestral part in the lower staves. The guitar part includes various articulations and dynamics, while the orchestral part includes various articulations and dynamics. The score is written in a clear, legible font, with the guitar part in the upper staves and the orchestral part in the lower staves.

Imagen 11. Articulaciones en guitarra y en versión orquestal en Manén

Importancia relativa de los silencios



Compás 232

molto rit. a tempo 23

A multi-staff musical score for measures 232 and 233. The score includes vocal parts and piano accompaniment. A blue rectangular box highlights a specific measure in the vocal part. The tempo markings 'molto rit.' and 'a tempo' are present. The measure number '23' is in a box. The piano part includes markings like 'div. trem. sul pontic.' and 'pp'.

Imagen 12. La relatividad de los silencios en Manén

Propuesta de articulaciones en guitarra a partir de la versión orquestal

Adagio cantabile, quasi in modo d'un recitativo, ma in tempo $\text{♩} = 64$

The image shows a musical score for guitar, measures 201 to 214. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is Adagio cantabile, quasi in modo d'un recitativo, ma in tempo, with a metronome marking of 64 quarter notes per minute. The score includes various dynamic markings and articulation suggestions. Red curved lines above the notes indicate phrasing or articulation. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Measure numbers 201, 205, 209, and 214 are marked at the beginning of their respective staves. The score includes the following markings:

- Measure 201: *p* molto espressivo, *cresc.*, *f*, *p*
- Measure 205: *p*, *cresc.*, *f*, *f*, *f*
- Measure 209: *f*, *dim.*, *p*, *cresc.*, *calando*
- Measure 214: *pp*, *cresc.*, *f*, *p*, *dim.*, *cresc.*

There is a section marker 'CVIII' between measures 205 and 209.

Imagen 13. El fraseo en Manén. Propuesta para la *Fantasia-Sonata* a partir del *Divertimento* para orquesta

Versión del manuscrito [Ms1929] y Schott [Sch1930]

molto tranquillo

234 *trémolo* *pp* *arm.*

237 *arm.*

Versión del Divertimento orquestal [EMS1937]

Flautas *p* *8* *p* *8*

Obocos *pp* *pp* *pp*

Clarinetes B \flat *p* *p*

Trompas F *pp* *pp* *pp*

Violines I *pp* *plu pp* *plu pp*

Violines II *pp* *plu pp* *plu pp*

Violas *pp* *plu pp* *plu pp*

Cellos *pp* *plu pp* *plu pp*

Contrabajos *pp* *plu pp* *plu pp*

trem. sul pontic. *div*

Imagen 14. Manuscrito y versión orquestal (cc234-240) en Manén

Versión del Bèrben [AG2011]

234 *pp* molto tranquillo

235

236 arm.

238 arm. *pp*

Versión de Carlos Blanco Ruiz a partir de la versión orquestal [EMS1937]

[♩ = ♪]
molto tranquillo

234 *pp*

235

236 arm.

238 arm. [♩ = ♪] *pp*

Imagen 15. Propuesta de Gilardino en Bèrben y propuesta de este trabajo a partir de la versión orquestal (cc234-240) en Manén

13. EJEMPLOS DE AUDIO

Ejemplo 1. Falla: cc8-24. Diferencias entre *affretando* y *flessibile*



<https://soundcloud.com/carlosblancoruiz/ejemplo1/s-MLQqx>

Ejemplo 2. Falla: cc36-42. Propuesta de digitación en primeras posiciones



<https://soundcloud.com/carlosblancoruiz/ejemplo2/s-if9HA>

Ejemplo 3. Manén: cc.201-217. El fraseo en el *Adagio cantibile* central a partir de la versión orquestal



<https://soundcloud.com/carlosblancoruiz/ejemplo3/s-fbVVZ>

Ejemplo 4. Manén: cc234-240. Propuesta de arpegiados a partir de la versión orquestal



<https://soundcloud.com/carlosblancoruiz/ejemplo4/s-ikxvn>